LUIZ COSTA-LIMA NETO

Vai de lundu que eu vou de caxuxa

A originalidade da nossa música se explica nas misturas do Brasil Império: negros, mulatos, imigrantes, teatro, dança, circo...

No desenho de Briggs, do século XIX, um artista tocando uma pequena marimba, um instrumento de percussão de origem africana.

IMAGINE O REPERTÓRIO DO PRIMEIRO CATÁLOGO de uma das primeiras gravadoras existentes no Brasil. Coisa simples, modesta, pouco variada? Não é o que mostra a lista: em 1902, a Casa Edison apresentou ao público uma coleção com 50 modinhas, 81 cançonetas e lundus, 14 discursos, seis duetos, quatro marchas, sete dobrados, nove valsas, 16 polcas, cinco tangos e cinco maxixes.

A mesma Casa Edison lançou, naquele ano, o primeiro disco gravado no país, "Isto é bom", um lundu de Xisto Bahia na voz de Manuel Pedro dos Santos, conhecido como Baiano – um cantor mulato, ator de teatro de revista e palhaço do Circo Spinelli. Em 1916, seria a vez de "Pelo telefone", o primeiro samba gravado, de autoria de Donga, cantado por Baiano com instrumental da banda da Casa Edison.

Oficialmente, tudo isso aconteceu nos primeiros tempos do regime republicano. Mas tamanha variedade não nasce da noite para o dia. Foi durante o Império, no século anterior, que misturas e adaptações deram à música brasileira seu caráter único e inigualável, às margens da vida na Corte.

Décadas antes da invenção do fonógrafo – aparelho para gravação e reprodução de sons através de um cilindro, inventado por Thomas Edison em 1877 – melodias populares já eram reproduzidas mecanicamente nos cilindros dos realejos e tocadas repetidamente pelos escravos de ganho nas ruas do Rio de Janeiro imperial. O fonógrafo, por sinal, chegaria importado ao Brasil, em 1878, mas só foi exibido comercialmente no país a partir de 1891, por Frederick Figner – imigrante tcheco que, em 1900, apropriadamente daria ao seu negócio o nome de Casa Edison e seria o fundador da indústria fonográfica nacional.

Duas matrizes fundamentais da nossa música, as modinhas e os lundus, surgem no final do século XVIII, enquanto as práticas híbridas de música e teatro, com suas figuras mistas de cantor, ator e cômico – como as encarnadas por Xisto Bahia e Baiano – remontam a ainda antes. No início

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

da colonização, o ensino musical vinculava-se à atividade religiosa. A música era instrumento de catequização. Crianças, índios e escravos negros passaram a atuar como músicos nas igrejas jesuíticas, executando os cânticos dos ofícios religiosos. Do lado de fora da Igreja, contudo, outros sons se faziam ouvir. Os batuques de negros e as danças indígenas eram constantes motivos de queixas para os jesuítas, que viam nas folganças populares a ocasião perfeita para as tentações demoníacas, lascivas.

Até a vinda da corte, em 1808, o preconceito racial não era um impeditivo para a prática musical. A regra era que os compositores fossem mulatos, pois poucos brancos quiseram ou chegaram a ser músicos profissionais durante a Colônia. Logo que chegou ao Brasil, D. João VI instituiu na Fazenda de Santa Cruz, próxima à cidade do Rio de Janeiro, uma escola de música para negros escravos, que se tornaram intérpretes de composições feitas especialmente para eles por dois mestres-de-capela: o brasileiro, mulato e padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) [Ver artigo "O maestro", página 57] e o compositor português Marcos Portugal (1762-1830). O repertório dos músicos da Fazenda consistia não apenas de música sacra, mas também de música vocal-instrumental para entremezes – peças teatrais curtas, de caráter cômico-satírico, que contavam com números de canto, música e dança. Mesmo após a volta de D. João a Portugal, em 1821, permaneceu ativa a Banda de Música da Quinta de Santa Cruz, contratada durante as Regências (1831-1840) para tocar quadrilhas, contradanças, galopes e valsas nos bailes aristocráticos que animavam a vida noturna das elites cariocas.

A partir de 1808 e com a abertura dos portos às nações amigas, deu-se a chegada de milhares de europeus: portugueses, italianos, espanhóis, franceses, ingleses, alemães. Entre eles havia compositores, instrumentistas, cantores, atores e dançarinos, atraídos pelas oportunidades de trabalho no Real Teatro de São João, inaugurado em outubro de 1813, e na Capela e na Câmara Reais. Os teatros eram frequentados pela elite, composta pela Família Real, a aristocracia, as oligarquias e as famílias que dominavam a política, a administração e a economia desde a Colônia. Mas também comparecia a classe média urbana, bem mais heterogênea – com seus brasileiros e imigrantes, intelectuais, estudantes, artesãos, doutores, músicos, costureiros, comerciantes, donos de pequenos negócios e burocratas.

Com a abdicação de D. Pedro I em 1831, foi demitida a maioria dos instrumentistas e cantores da Capela e da Câmara Imperiais, assim como os cantores operísticos do Teatro de São Pedro de Alcântara (o mesmo São João, rebatizado sob o Império, e atualmente João Caetano). A crise do teatro lírico e da música sacra, que perdurou durante toda a década de 1830, favoreceu, por outro lado, o surgimento de um teatro nacional em prosa e atraiu o investimento de empresários interessados em lucrar com as formas mais populares de arte.

É a época dos cosmoramas – tipo de câmera ótica na qual são projetadas imagens distorcidas por espelhos. A entrada custava um terço do bilhete para os teatros principais da corte, e incluía atrativos extras, como as músicas tocadas nos realejos pelos escravos de ganho. Entre elas, danças populares, como o "Lundu de Monroi"

Saiba Mais

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

MAMMI, Lorenzo. "Teatro em Música no Brasil Monárquico". In: JANCSÓ, István & KANTOR, Iris. *Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec, 2001.

ULHÔA, Martha Tupinambá de & COSTA-LIMA NETO, Luiz. "Memory, History and Cultural Encounters in the Atlantic: The Case of Lundu". *Journal The World of Music (new series)*. Göttingen, Alemanha: Georg August University Göttingen, 2013. Em: http://journaltheworldofmusic.com/current.html

O Theatro Imperial retratado por Loeillot, em 1835, é apenas um dos exemplos de palcos do período.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL

afro-brasileiro e a caxuxa espanhola, além de números de equilibrismo e malabarismo. Desde os fins do século XVIII, o lundu e a caxuxa eram dançados nos teatros europeus e, nas décadas

O mulato Martinho se tornou famoso por suas cenas cômico-musicais, como as árias do mascate italiano e do capitão mata-mouros

iniciais do século XIX, em salões, bailes, circos ou teatros de países da América do Sul, como Brasil, Argentina, Uruguai, Peru, Chile e Bolívia. No Brasil, ambas as danças estrearam na década de 1820 com a dançarina e atriz brasileira Estela Sezefreda (1810-1874), responsável por apresentar praticamente todos os gêneros conhecidos de dança da época, incluindo o fandango, a tirana, o miudinho, o bolero e o solo inglês.

Na foto, Thomas Edison e o fonógrafo, invenção que permitiu gravar, reproduzir sons e ajudou a criar a indústria fonográfica nacional.

BIBLIOTECA DO CONGRESSO AMERICANO

A partir de 1833, foram publicados lundus pioneiros nas tipografias do editor e poeta mulato Francisco de Paula Brito e de João Bartholomeu Klier, clarinetista, alemão radicado no Rio, que abriu sua loja de música em 1831 – antes de o flautista francês Pierre Laforge se tornar o primeiro grande impressor de música da cidade. Alguns dos ex-músicos da Capela ou da Câmara Imperial, como Gabriel Fernandes da Trindade e Cândido Inácio da Silva, aparecem nos anúncios dos periódicos da época como compositores de lundus e modinhas recém-impressos, ou de músicas para teatro, nas então chamadas "farsas ornadas em música".

Antes de Xisto Bahia e Baiano, o perfil híbrido de cantor e ator cômico se verificava em artistas como o também mulato Martinho Correa Vasques, baixo *buffo*, dançarino e ator cômico da Companhia Dramática de João Caetano, a primeira formada unicamente por artistas brasileiros. Na década de 1840, Martinho se tornou famoso por suas cenas cômico-musicais, como a ária da polca, do miudinho, do mascate italiano e a do capitão mata-mouros, cujas melodias chegaram a ser publicadas em partitura. Ele as apresentava nos teatros e nos palcos improvisados das festas da corte, como a do Divino Espírito Santo, realizada no Campo de Santana. Em 1868, seu irmão, o também cômico Francisco Correa Vasques, estreou *Orfeu na Roça*, uma paródia da opereta *Orfeu nos infernos*, de Jacques Offenbach. Na versão de Vasques para o clássico da mitologia grega, a morte de Eurídice é substituída pelo sequestro de Brígida, que fica felicíssima com a sua liberdade inesperada. O juiz, por sua vez, tenta se aproveitar da situação ao manter Brígida perto de si e longe de Zeferino (Orfeu). No final, o *can-can* francês é substituído por um fadinho brasileiro.

A cultura e os valores europeus eram constantemente apropriados e modificados. A mistura de dança, ladainha, canção, ópera e música instrumental, ocorrida no século XIX – e fomentada por uma rede de teatros e divertimentos populares, festividades sacro-profanas e pelo comércio nascente de partituras – formou a base de onde surgiria a música popular brasileira. H

LUIZ COSTA-LIMA NETO É PROFESSOR DE MÚSICA, COMPOSITOR, VIOLONISTA E AUTOR DE *A MÚSICA EXPERIMENTAL DE HERMETO PASCOAL E GRUPO (1981-1993): CONCEPÇÃO E LINGUAGEM* (UNIRIO, 1999).